



Marges

Revue d'art contemporain

03 | 2004

La place de l'image dans le monde contemporain

Image et désir. Le texte, l'image, l'interprétation

Catherine Couanet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/757>

DOI : 10.4000/marges.757

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2004

Pagination : 13-20

ISBN : 978-2-84292-247-4

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Catherine Couanet, « Image et désir. Le texte, l'image, l'interprétation », *Marges* [En ligne], 03 | 2004, mis en ligne le 15 novembre 2005, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/757> ; DOI : 10.4000/marges.757

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© Presses universitaires de Vincennes

Image et désir. Le texte, l'image, l'interprétation

Catherine Couanet

- 1 J'ouvre le livre, la page glisse sous mes doigts, les premières lettres sont inscrites, tout est à déchiffrer maintenant. Mais ce tout, me laissera-t-il de l'espace, de la place pour respirer, entre les lignes, entre les mots, dans les silences du discours ?
- 2 La vérité de l'auteur sera-t-elle la même que la mienne ou l'Autre de la mienne, ou bien ne sera-t-elle pas ? De ces trois postures vis-à-vis d'un même texte, trois discours découleront.
- 3 Le premier est de l'ordre du *toucher-total*. Quel que soit le mouvement de la caresse intellectuelle, deux états de pensée s'approchent et fusionnent. L'un sur l'autre, l'un écran de l'autre. C'est sur le désir de l'auteur que le lecteur se fixe, ahuri de sa propre découverte. Sans distance, dans ce lieu total, il nie son propre temps, son temps historique et personnel. À présent, il croit. Loin d'un Autre imaginé, il ne perçoit que du même, du semblable, du « m'aime ». L'espace est exigü, le temps est répudié, le lieu « [...] ce qu'à proprement parler recèle en nous notre propre rapport avec notre propre désir¹ » est tronqué. Figé et dépendant d'un corps imaginaire souverain qu'il prend pour du « m'aime », ce « je » perdu et éperdu n'a plus de place. Dans un temps qui n'est pas le sien, en un lieu de substitution, il est certain de sa foi mais non de son errance. D'une vision foudroyante, le *moi profond* de notre lecteur est, peut-être donc, resté désaxé, angoissé et aveuglé². Comme frappé à la tête par l'image de Méduse³, ce qu'il a vu au pied des lettres, sous la robe colorée des mots, l'a immobilisé et raidi.
- 4 Le toucher est donc total et presque mortel. Peau sous la peau, il est assujéti aux mots et revêt un habit qui, trop grand ou trop petit, ne lui laisse que peu de moyen de respirer. Aucun déplacement n'est possible et pour reprendre les termes de Freud⁴, ni *condensation*, ni *déplacement*, ni *figuration*⁵. Frappé de cécité, de stérilité, notre lecteur ne pourra se saisir des éléments théoriques, phénoménologiques ou même biographiques pour écrire, énoncer et créer. Hors du *Figural*⁶, il ne pourra entrer dans le processus de l'interprétation car c'est dans les limbes qu'il se tient, perdu à lui-même et aux autres. La restitution du

texte est, par conséquent, parfaite ; prise au pied de la lettre, et simultanément, totalement fausse car lettre morte.

Tout contre les mots, notre premier lecteur s'est donc tenu, sans glissement.

- 5 Et pourtant, le glissement est peut-être la clef de l'écriture, une mobilité qui, sans être une perte du sens, nous déplacerait un peu à côté de là où nous pensions être, dans la distance du sujet et dans l'identification de l'autre. Tout en soutenant la vérité de l'auteur, le lecteur en vient à placer par écrit des signifiants qui, sans nier une réalité autre que la sienne, reconnaissent et élaborent celle qui le constitue. Cette deuxième posture, nous la nommons, celle du *toucher-divisé*. Touché, le lecteur l'est, là aussi, mais à côté de ce qu'il croit ; peut-être est-ce même ce paradoxal « à côté » qui lui permettra d'exploiter le texte.
- 6 Selon Freud, derrière le signifiant se cache le signifié. À partir d'un texte déjà constitué, celui du rêve, Freud élabore une méthode d'interprétation pour mieux comprendre cet état des lieux souterrains : « En effet, “interpréter” un rêve signifie indiquer son “sens”, le remplacer par quelque chose qui peut s'insérer dans la chaîne de nos actions psychiques, chaînon important semblable à d'autres et d'égale valeur. » Ce chaînon manquant qui nous permettra de comprendre et d'accéder à la profondeur du texte individuel, Freud le reconnaît à partir de trois opérations que nous avons déjà citées : *condensation*⁷, *déplacement*⁸ et *figuration*⁹. De ces trois opérations, Jean-François Lyotard a fondé une pensée celle du *Figural*¹⁰. De cette réflexion découle, comme par déplacement, « trois sortes de pièces¹¹ » : la « figure-image », la « figure-forme », la « figure-matrice¹² ». Le « récit » de Jean-François Lyotard, réintroduisant l'art pictural dans l'œuvre de Freud, nous donne à voir l'image au-delà du texte déjà constitué. C'est dans un va-et-vient entre la pièce freudienne et la sienne qu'il se situe. Du temps historique, du temps biographique, du choix du texte étudié, il ne peut être question qu'à des fins de réflexion personnelle. L'écriture se forge dans l'éthique de celui qui la pratique, en vis-à-vis de ceux qui la lisent. Probablement trouve-t-elle sa légitimité dans le vouloir avant même qu'il soit question de pouvoir.
- 7 Le *toucher-divisé* est donc cette posture que soutient le lecteur-auteur lorsque, divisé entre le texte déjà constitué et celui qui le structure profondément, il tente de se tenir, telle une ballerine en vrille au moment de sa possible chute.
- 8 Cette redoutable chute existe pourtant, lorsque le glissement est trop important. Il nous reste donc maintenant, une dernière posture à aborder face au texte, celle du *contre-toucher*. Tout contre, ainsi, risque aussi de se tenir le discours de celui qui nie toute vérité au texte lu. Dans un rejet profond, ce n'est plus dans le toucher-total du premier discours qu'il se place, mais dans l'intouché total, parade, que nous appelons le *contre-toucher*.
- 9 Emprisonné dans son propre temps historique, reclus dans son *ombilic des limbes*, il ne peut lire car il ne peut voir. Tout est rejet, et c'est pourtant, point par point, qu'il tentera de démonter l'inconcevable texte de son auteur. Il hait autant que notre premier lecteur aimait. Le texte comme lieu est investi pour être broyé, anéanti. C'est en bloc que l'autre est contesté, sans distance et sans recul mais dans une unité de temps et de lieu totale. La scène de son théâtre est sans public. Ce *public intérieur* qui, comme le nomme Michel de M'Uzan¹³, est constitué par la représentation psychique d'un bon père, à la fois « [...] le médiateur, le dédicataire de l'œuvre et en un sens le géniteur de l'œuvre¹⁴ », ce *public intérieur* donc, est peut-être relégué dans les affres de l'enfer. Projeté dans un étrange dilemme, notre lecteur-auteur se maintient dans l'impossible rencontre. Il est, en effet, au

même moment, contre, bord à bord, touchant l'auteur de part en part et, contre, dans l'opposition la plus ferme et la plus intransigeante. Il se veut avant tout en lieu et place de l'Autre. Bien loin de la caresse, c'est du côté du meurtre, symbolique certes, mais certainement déchirant, qu'il faut le chercher¹⁵.

- 10 *Toucher-total, toucher-divisé* ou *contre-toucher*, le lecteur, auteur potentiel, quelle que soit sa posture est approché, effleuré, caressé, manipulé, choqué, dans tous les cas mis en contact, en rapport avec l'Autre, qu'il reconnait comme tel ou pas et dont il reconnait le désir d'écriture ou pas. La part de poétique et de création qu'il trouvera de cette façon dans les mots, le révélera tout autant que le texte, dans ses fondements, dans l'origine de son désir d'écrire.
- 11 Au texte constitué que nous indiquions comme succession de lettres, il nous faut associer le texte de l'image. Cette page que nous avons découverte en tentant d'en expliquer la lecture est aussi cette page de l'image avec laquelle nous allons travailler. Du texte-image à l'image-texte il n'y a qu'un pas. Et, tout comme le lecteur du texte écrit se constitue dans la tension du *toucher-divisé*, entre *toucher-total* et *contre-toucher*, le « lecteur » du « texte photographique » se situe dans cette même tension. La spécificité de l'image photographique accentuera très probablement ces états du toucher. Notons effectivement qu'une valeur d'empreinte du réel, de reproduction, est particulière à la photographie. Un toucher invisible, duquel jaillit une image, se produit dès la prise de vue dans le contact de la lumière et d'une surface sensible. Marqué par le texte fondamental qui l'organise, tendu aussi vers celui de l'image et de son auteur, notre lecteur s'emploie à accéder à l'origine des choses, à l'essence même du désir d'image. Il est, par conséquent, question de son désir d'image et de celui qu'il reconnaît de l'Autre, dans un glissement qui lui permettra de passer des yeux au regard¹⁶.
- 12 Ainsi, à la lueur de ces quelques lignes, nous pouvons à présent lire le texte qui suit, en l'accompagnant de cette phrase de Jacques Lacan : « Le désir, s'il est le désir du désir de l'Autre, s'ouvre sur l'énigme de ce qu'est le désir de l'Autre comme tel¹⁷. »

Le désir du photographe dans la photographie érotique

- 13 Pour pouvoir nous engager sur ce chemin riche, complexe et encore obscur qu'est celui du désir du photographe dans la photographie érotique, il faut, dans un premier temps, tenter de définir cette catégorie qu'est « la photographie érotique ». C'est sans doute par comparaison que nous arriverons à en préciser la nature et à en suggérer l'indéfini, voire l'infini¹⁸.
- 14 Pour nous éclairer, plaçons donc, côte à côte, cet *Homme nu à bicyclette*¹⁹ en train de pédaler qui, vers 1890, fut immortalisé par Étienne-Jules Marey, grâce à son procédé de chronophotographie et l'image d'*Unica*²⁰, déshabillée, ligotée et photographiée comme telle par Hans Bellmer en 1958. Puis alignons sur celles-ci les vues stéréoscopiques d'Auguste Belloc²¹, datant du milieu du XIX^e siècle, dans lesquelles le modèle féminin a retroussé sa jupe, relevé ses jupons et donc dégagé le champ de vision jusqu'au dessus du pubis, laissant ainsi voir son anatomie, révélée et dévoilée, alors que le visage reste, quant à lui, caché.
- 15 Nous voici donc avec ces trois images photographiques. L'homme nu qui pédale sur sa bicyclette fait-il alors appel à nos sens de la même façon que cette femme déshabillée par

Hans Bellmer ou encore que ces métonymies du corps de la femme concentrées sur l'image de son sexe ?

- 16 De façon plus concise, ces photographies, de par la présence du corps dans l'image, relèvent-elles toutes de la catégorie « photographie érotique » ?

Définition et indéfinition de la photographie érotique

Le Nu Photographique

- 17 Dès les débuts de la photographie, l'image du corps fut l'objet de reproductions. Remarquons que pour des études scientifiques, médicales et policières, la reproduction par procédé argentique de l'anatomie de l'individu fut utilisée pour comprendre, mémoriser, fichier, découvrir²²...
- 18 Par ailleurs, dans la continuité d'une longue tradition artistique du nu académique, les photographies de nu servirent aux artistes de référent anatomique. Comme l'a écrit André Rouillé dans son article « Nu, érotisme et pornographie », à propos du nu photographique : « Il privilégie la forme, l'esthétique. Privés de leur potentiel sexuel, le corps et la chair sont alors les héritiers et les opérateurs d'un genre artistique : des valeurs artistiques et de purs matériaux photographiques d'une extraordinaire flexibilité mais au même titre que la lumière et que tous les objets figurés²³. »
- 19 Ainsi le nu photographique ne lèverait le voile sur rien, pas de trouble, juste une forme reproduite avec précision qui ne laisse pas de doutes quant à sa fonction d'objet d'étude. Une forme, en surface, est ainsi reproduite avec un but qui ne convoque aucune intention d'ordre sexuel. *L'Homme nu à bicyclette*, pris en photographie par Marey, n'en appelle pas à nous en tant que sujet désirant, mais bien plus en tant que sujet pensant face à un objet d'étude.

La photographie pornographique et la photographie érotique

- 20 Contrairement au nu photographique, la photographie pornographique a une visée clairement sexuelle. Au lieu de se limiter à la surface des corps, au lieu de glisser d'un bord à l'autre de la personne, la photographie pornographique nous plonge dans la matière même de l'anatomie humaine sans retenue et sans voile. Le corps re-présenté y sollicite la jouissance du spectateur, sans ambiguïté. L'objet du désir n'est pas à chercher, il est là, plus que désiré et désirable, il s'offre pour l'accomplissement d'une tâche : permettre un plaisir physique au regardeur. Ici le corps est ouvert dans sa chair. Ce qui habituellement est recouvert — le sexe de la femme —, est exhibé dans des rencontres variées avec d'autres objets. La mécanique des corps s'y déploie, ne laissant aucun doute quant à la nature des images.
- 21 Bien sûr l'image pornographique possède ses codes, le plus essentiel étant celui d'une totale visibilité. Comme le signifie Paul Ardenne dans : la conférence sur ce thème²⁴, il ne s'agit en aucun cas de proposer une image floue aux spectateurs. Longtemps interdite, mais existant dès l'origine de la photographie, la photographie pornographique a par ailleurs changé de statut au fil des décennies. Elle est aujourd'hui en vente libre sur le marché. Un marché dont les registres sont variés et les lieux de diffusion multiples, alors qu'au XIX^e siècle elle était condamnée sévèrement.

- 22 Ainsi les images stéréoscopiques d'Auguste Belloc, au nombre de cinq mille, furent confisquées en 1860 par la Préfecture de police et celui-ci condamné à trois mois de prison et à une amende²⁵. Or récemment, ces clichés conservés dans l'Enfer de la Bibliothèque Nationale de France, ont fait l'objet d'une publication sous la direction de Sylvie Aubenas et de Philippe Comar dans un recueil intitulé : *Obscénités*²⁶.
- 23 Leur lieu de diffusion n'est plus celui de l'image pornographique tel qu'il a existé lors de leur première diffusion, c'est-à-dire sous le manteau, ou tel qu'il est aujourd'hui dans les kiosques à journaux ou les sex-shops. Dorénavant, non seulement ces images ne sont plus dites pornographiques, dépassées qu'elles sont par la « modernité », mais en plus elles prennent une valeur culturelle et documentaire. La loi qui interdisait la diffusion de ces images il y a plus d'un siècle, la permet maintenant et un glissement concernant leur nature passée semble s'être opéré par le fait du temps écoulé.
- 24 Retenons ici une chose importante, le rapport de ces images à la Loi sociale et très certainement aussi à la Loi symbolique.
- 25 Or paradoxalement, tout en poursuivant notre interrogation sur le caractère propre à une image pornographique, si nous nous référons au livre d'Alain Fleischer, *La Pornographie. Une idée fixe de la photographie*²⁷, toute photographie a pour fond un désir pornographique. Au centre, au cœur des regards, se trouve le sexe de la femme. En arrière fond ou en surface, il est présent, il est le point de fuite de toutes les photographies. Ainsi écrit-il : « Le sexe de la femme ayant été placé dans mon esprit au centre et parfois au fond de toute image [...] il ne faut pour qu'une image soit pornographique que ce sexe cesse d'être au fond²⁸... »
- 26 À s'en tenir à cette définition, les images d'Auguste Belloc relèvent donc du pornographique et pourtant la visibilité — telle que l'a précisée Paul Ardenne pour qu'une photographie dépende de ce genre —, n'est pas totale. Il manque quelque chose à voir, tout n'est pas offert au regard. En effet le sujet se cache, sous ces jupes existe un visage qui ne se montre pas tel que nous pourrions l'attendre avec les signes de reconnaissance classique : les yeux, le nez, la bouche. Le visage de ces femmes est voilé, découvrant, au même moment, une autre face de leur personne, la face sombre et interdite, la face impersonnelle, la face sidérante. Il peut donc exister dans ces images d'Auguste Belloc quelque chose de troublant parce que caché, non pas là où nous pourrions attendre le voile mais justement là où nous ne l'attendions pas. Un vacillement du sujet est mis à jour.
- 27 La photographie érotique serait-elle donc cette image qui déshabille le corps sans tout en révéler, troublant ainsi la nature même du sujet ?
- 28 Pour en préciser un peu plus les contours, l'article de Dominique Baqué, « À Corps perdu²⁹ », pourra peut-être nous éclairer. Effectivement, revenons sur notre dernière remarque concernant la face cachée et la face visible du corps. Dans cette parution, Dominique Baqué nous propose de lire la photographie érotique comme une fracture entre les catégories nietzschéennes de l'apollinien et du dionysiaque. Ainsi, la photographie érotique aurait pour particularité, la subversion par le dionysiaque de l'apollinien ; cette perte de l'individuation, cette menace du sans-fond, de l'informe et du difforme, serait en tension avec la belle forme et le principe d'individuation. Voici ce qu'elle écrit : « C'est entre les images strictement apolliniennes du corps et les images dionysiaques, entre les images désintéressées et intéressées, entre ces deux extrêmes que la photographie érotique délimite son territoire³⁰. »

- 29 Pourrions-nous comprendre qu'entre la belle forme du nu académique et la forme extrême de deux corps en train de jouir se situe, dans une variété des possibles, la photographie érotique ? C'est dans ce vacillement de l'image et du sujet que se tiendrait la photographie érotique, avec le risque toujours présent que l'excès du dionysiaque submerge la belle forme, laissant ainsi place à la sidération, à l'indicible, à l'horreur.
- 30 Georges Bataille écrivait dans *L'Érotisme* : « De l'érotisme il est possible de dire qu'il est l'approbation de la vie jusque dans la mort³¹ », consentant de cette façon à une tension entre deux pôles, la vie et la mort, entre la forme et l'au-delà de la forme, l'informe. Unica Zürn déshabillée, dont le corps est ligoté, serait donc bel et bien dans cette phase où déformée et peut-être même « informée » en tant que sujet, elle appelle le trouble qu'opère sur nos sens le dionysiaque portant ainsi atteinte à l'essence même de l'humanité qu'est le corps de la femme.
- Nous voici donc à l'orée de notre réflexion, nous voici donc devant le corps de la femme.
- 31 De façon chronologique, nous avons jusqu'à maintenant évoqué principalement des regards d'hommes sur des corps de femmes. L'enjeu de cette recherche étant le désir du photographe dans la photographie érotique, une question s'impose maintenant à nous, y a-t-il un genre du regard dans la photographie érotique ?

Le genre du regard

- 32 Hans Bellmer écrit dans *Petite anatomie de l'inconscient physique ou Petite anatomie de l'image* (1957) : « Il est certain qu'on ne se demandait pas assez sérieusement jusqu'à présent, dans quelle mesure, l'image de la femme désirée serait prédéterminée par l'image de l'homme qui désire, donc en dernier lieu par une série de projection du phallus, [...] »³².
- Cette « série de projections du phallus », nous conduit vers une série de questions :
- qui parle et d'où parle-t-on ? ;
 - qui photographie et d'où photographie-t-on ? ;
 - qui regarde et d'où regarde-t-on ? ;
 - qui désire et d'où désire-t-on ?
- 33 En effet, quelque chose ne se jouerait-il pas au niveau même de la structure du regard, et la photographie érotique ne prendrait-elle pas, de fait, le regard comme sujet ?
- 34 Revenons donc au désir de celui qui fait l'image. Revenons donc au Désir. Le Désir, voici un mot bien mystérieux qui suggère pourtant, à son origine, un manque et la poursuite d'un objet. Qu'est-ce donc alors que le photographe manque dans la photographie érotique ?

NOTES

1. Jacques Lacan, *Le Désir et son interprétation*, (séminaire 1958-1959), Paris, Association freudienne internationale, 2000, p. 301.
2. Pierre Férida, *L'Angoisse aux yeux*, Paris, P.U.F., 2000, p. 61.

3. Sigmund Freud, « La tête de Méduse » (1922), trad. J. Laplanche, dans *Les Œuvres complètes* T XVI, Paris, P.U.F., 1991, p. 163.
4. Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, 1^{re} édition 1900, trad. I. Meyerson, Paris, P.U.F., 1993.
5. *ibid.*, p. 241.
6. Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1985.
7. Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 242.
8. *ibid.*, p. 263.
9. *ibid.*, p. 267.
10. Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 9.
11. *ibid.*, p. 271.
12. *ibid.*, p. 271.
13. Michel de M'Uzan, « Aperçu sur le processus de création littéraire », dans *De l'art à la mort*, Paris, Gallimard, 1977, p. 20-21.
14. *ibid.*, p. 21.
15. Friedrich Nietzsche, *Le Cas Wagner* (1888-1889), trad. fr. C. Héméry, Paris, Gallimard, 1974. La lecture du texte musical wagnérien par Nietzsche est tout à fait éclairante à ce propos.
16. Yves Bonnefoy, *Remarques sur le regard*, Paris, Calmann-Lévy, 2002, p. 16-17.
17. Jacques Lacan, *op. cit.*, p. 535.
18. Nous limiterons notre corpus, pour cette recherche, à des photographies présentant un corps humain. Ce qui n'exclut aucunement de la photographie érotique, des images présentant d'autres objets que le corps humain.
19. *Le Nu*, Paris, Centre National de la Photographie, 1986.
20. Alain Sayag, *Hans Bellmer photographe*, Paris, éd. Filipacchi, 1983.
21. Auguste Belloc, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie, Ae 27 à 29, Réserve.
22. Michel Frizot, *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse/VUEF, 2001, p. 51-57 ; p. 242-257 ; p. 258-271.
23. André Rouillé, « Nu, érotisme et pornographie », dans *La Recherche Photographique* n° 5, Paris, Maison Européenne de la Photographie, novembre 1988, p. 4.
24. Paul Ardenne, « De la Pornographie », conférence prononcée à Paris, ENSBA, 14 mai 1996.
25. Elizabeth Anne McCauley, "Braquehais and the Photographic Nude", dans *Industrial Madness : Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, New Haven-Londres, Yale University, 1994, p. 149-194.
26. Sylvie Aubenas et Philippe Comar, *Obscénités*, Paris, Albin Michel et Bibliothèque Nationale de France, 2001.
27. Alain Fleischer, *La Pornographie. Une idée fixe de la photographie*, Paris, La Musardine, 2000.
28. *ibid.*, p. 73.
29. Dominique Baqué, « À Corps perdu », dans *La Recherche Photographique* n° 5, Paris, Maison Européenne de la Photographie, novembre 1988, p. 73.
30. *ibid.*, p. 73.
31. Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, p. 17.
32. Hans Bellmer, *Petite anatomie de l'inconscient physique ou Petite anatomie de l'image* (1957), Paris, éd. Éric Losfeld, 1977.